

CARPETA MEMORIA/S DE AUSCHWITZ

III. IMÁGENES PESE A TODO. MEMORIA VISUAL DEL HOLOCAUSTO DE GEORGE DIDI-HUBERMAN

Pablo Ferrando García



Georges Didi-Huberman

REVELACIONES DEL GRANO FOTOGRÁFICO

1. Acotaciones preliminares.

Plantearse la naturaleza de la imagen, desde una perspectiva ontológica, en los tiempos que corren, resulta, cuanto menos, necesario. No lo decimos sólo por establecer cuáles son los límites de lo decible, de lo imaginable y lo representable, sino también por hallar su verdadera dimensión moral. Para llegar a unos términos que no sean ni extremos, ni tampoco banales, es conveniente tener en cuenta una serie de consideraciones, de presupuestos que puedan servirnos como punto de partida sobre la función del registro fotográfico del holocausto nazi. Son estos los parámetros que el filósofo y profesor Georges

Didi-Huberman va a dirimir en el texto *Imágenes pese a todo* (1) y cuya orientación, sin embargo, como trataremos de desarrollar, ha levantado una gran polvareda entre los estudiosos y algunos realizadores cinematográficos (véase, Claude Lanzman) que han abordado la temática de los campos de concentración y de exterminio.

A finales de los años cuarenta, Theodor W. Adorno llegó a afirmar que ya no se podía hacer poesía después de lo ocurrido en Auschwitz (2). Sin embargo, en los últimos años, han surgido no pocos debates en torno a lo que se puede mostrar o no mostrar de la *Shoah*, es decir, lo que puede verse y aquello que no se puede ver. Esta nueva controversia implica la posibilidad de erigirse en una posición iconoclasta dentro de una sociedad mediática que atribuye a la imagen un valor empírico de lo visible. Así pues, en la actualidad, el dilema se

1. Editorial Paidós. Colección, Biblioteca del Presente, nº 27, Barcelona, 2004. Traducción: Mariana Miracle/ *Imágenes, malgré tout*, publicado en francés, en 2003, por Les Éditions de Minuit, Paris.

2. Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, vol.10 Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973 / *Crítica Cultural y Sociedad*, Ariel, Barcelona, 1973. No obstante, Adorno llegó a ponderar esta aserción en *Meditaciones sobre Metafísica* al argumentar que la "perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar, de ahí quizá que haya sido falso que después de Auschwitz ya no se pueda escribir poemas". Con todo, no se tardó mucho en reaccionar frente a esta célebre frase. Paul Celan demostró que sí era posible implicándose vívidamente con la poesía. Su manifestación más conocida se encuentra en los versos de "Todesfuge", en *Fugue de mort* (1945), *Choix de poèmes réunis par l'auteur* (1968), París, Gallimard, 1998, págs. 52-57 / *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999.



CARPETA MEMORIA/S DE AUSCHWITZ



Theodor W. Adorno

halla en el grado de confianza que puede suscitar la verdad de las imágenes al encontrarnos frente a lo irrepresentable.

El ensayo de Georges Didi-Huberman que aquí nos ocupa, se manifiesta directamente en contra de quienes radicalizan sus posturas sobre la esencialidad de la imagen. Por un lado evita considerar ésta como objeto de consumo, como fetiche, pero, por otro, Huberman defiende su importancia para otorgarle una función fáctica (voluntad de aproximarse a los hechos), histórica (servir como documento riguroso), psicoanalítica (mirada lacaniana con objeto de establecer los límites de lo real y lo representable) y filosófica (someter al objeto de estudio una relectura desde el malestar cultural contemporáneo). De la imagen fetiche, que la revoca de pleno, pasa a considerar la imagen hecho o, en palabras de Walter Benjamin, la imagen destello. Así pues, su investigación busca una dialéctica sobre la necesidad de mostrar imágenes parciales, fragmentadas, incompletas de la Shoah. Muy al contrario de lo que defienden sus más firmes opositores (Gerárd Wajcman y Élisabeth Pagnoux, fundamentalmente), los cuales plantean que “no hay imagen de la *Shoah*” (3), no hay necesidad de mostrar nada porque ya se ha visto todo lo que hay que ver.

2. LA IMAGEN-JIRÓN

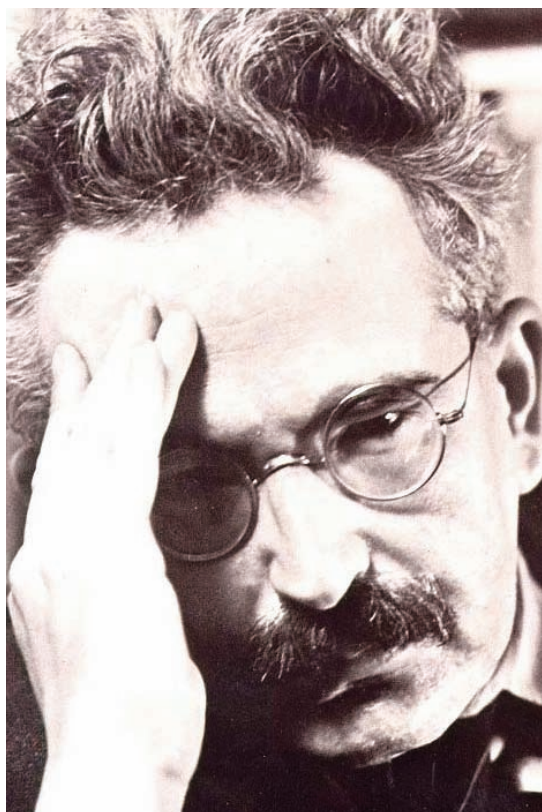
Este carácter inacabado o fragmentario de la imagen del genocidio que expone Huberman, parte de estudiar las cuatro fotografías (4) efectuadas por los miembros del *Sonderkommando* (Comando Especial) en el crematorio V de Auschwitz-Birkenau, en agosto de 1944, de manera clandestina y con el fin de mostrar los métodos de exterminio empleados en el lugar donde ellos mismos fueron víctimas (de hecho, los SS iba a eliminarlos para borrar toda huella testimonial de la barbarie).

Dos de los cuatro fotogramas se obtuvieron tras esconderse un judío griego, llamado Alex (5), en la cámara de gas,

3. Wajcman, Gerárd: “De la croyance photographique”, artículo en *Les Temps modernes*, LVI, 2001, nº 613, pág. 47.

4. Las imágenes fotográficas fueron presentadas en la exposición *Mémoire des camps* y organizada por P. Vidal-Naquet en el Hôtel Sully, París, a finales del año 2000. Éstas han sido las que han movido a Huberman a publicarlas, primero en un catálogo para dicha exposición y luego en el libro que reseñamos. En la actualidad las fotos se encuentran en el Museo del Estado de Auschwitz-Birkenau. Ya figuraban en el documental *Noche y niebla* (1955) de Alain Resnais y son las únicas que se conservan de la maquinaria de la muerte en pleno funcionamiento.

5. Hoy todavía sin identificar porque se desconoce el apellido.



Walter Benjamin

CARPETA MEMORIA/S DE AUSCHWITZ



Foto 1



Foto 2

cuando apenas habían retirado los cuerpos. En el centro de las mismas imágenes puede advertirse la incineración de éstos en fosas al aire libre donde aún humean, para hacer desaparecer todo resto humano [Fotos 1 y 2]. Los otros dos testimonios gráficos, tomados a toda prisa, probablemente casi sin mirar por el objetivo a causa del temor de ser sorprendidos por los SS, se llevaron a cabo saliendo del crematorio al adentrarse en el bosque de abedules próximo. Así pues, aprovechó unos instantes fugaces para recoger un par de instantáneas más. Ambas carecen de un encuadre y enfoques adecuados: en una de ellas sólo puede apreciarse "...en el ángulo inferior derecho, a un grupo de mujeres que parecen estar caminando o bien esperando su turno. Otras tres mujeres, en un plano más próximo, van en sentido contrario. La imagen es muy borrosa; sin embargo, podemos ver de perfil, a un miembro del *Sonderkommando*, reconocible por su gorra. En el borde de la foto, a la derecha, se adivina la chimenea del crematorio VI." (6) [Foto 3] La otra imagen es, aún, más deficiente, apenas puede reconocerse la punta de los abedules pues está quemada por el sol que penetra en el bosque [Foto 4].

Al parecer, luego se extrajo el negativo para sacarlo de Auschwitz dentro de un tubo de pasta de dientes donde lo escondió Helena Danton, empleada del comedor de las SS (7). Gracias al hecho de que poco después, el 4 de septiembre de 1944, pudo llegar el tubo dentífrico hasta la Resistencia polaca de Cracovia, junto a una serie de instrucciones escritas por dos presos políticos, Józef Cyrankiewicz y Stanislaw Kłodzinski (8).

Estas cuatro imágenes han sido tratadas de dos maneras muy distintas, es decir, de "poner inatención" (9). Una ha sido hipertrofiarlas, deformarlas, manipularlas. La otra, reducir las a la mínima expresión, vaciar la imagen para convertirlas en meros archivos históricos. En el primer caso se han manipulado con el fin de convertirlas en imágenes-objetos, en iconos del horror. Para ello no han dudado en retocarlas considerablemente y hacerlas más presentables. Con esta operación ha habido una voluntad de reencuadrar a las figuras elidiendo todo el peso documental. Dicho gesto

6. Didi-Huberman, Georges: Op.cit, págs. 32-33.

7. Estos datos han sido recogidos por Pressac, J.C.: *Technique and Operation of the Gas Chambers*, Nueva York, Beate Klarfeld Foundation, 1989, pág. 253. En dicho texto se cita el testimonio de David Szmulewski, que fue quien colaboró con el judío griego que se arriesgó a tomar las fotos. Szmulewski tenía contactos con la Resistencia polaca y así pudo llevarlas al exterior de los campos de exterminio.

8. Citado y traducido por R. Boguslawska-Swiebocka y T. Ceglowska: *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, Varsovia, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980, pág. 18.

9. Didi-Huberman, Georges: Op.cit, pág. 60.

CARPETA MEMORIA/S DE AUSCHWITZ



Foto 3

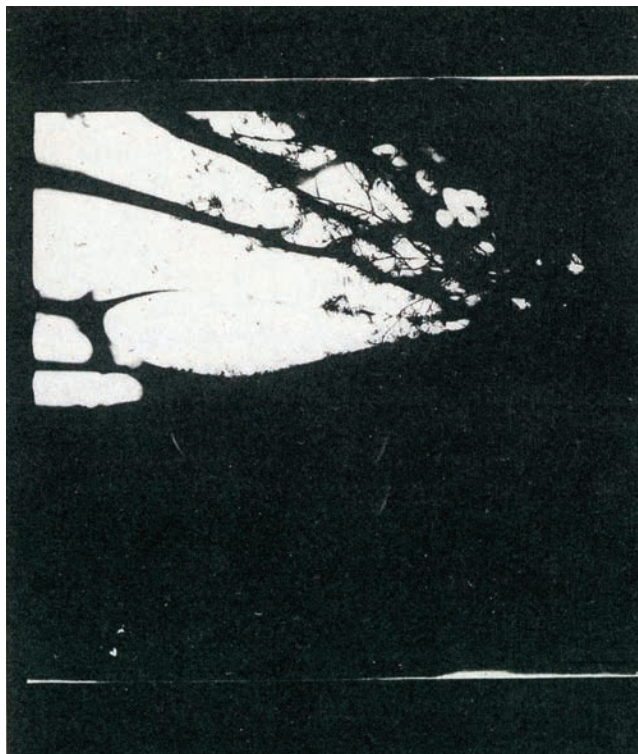


Foto 4

espacio de la cámara de gas: la *cámara oscura* donde hubo que meterse para sacar a la luz el trabajo del *Sonderkommando* en el exterior, por encima de las fosas de incineración. Esta masa negra nos proporciona, pues, la situación en sí misma, el espacio donde es posible la condición de existencia de las propias fotografías." (10)

A fin de cuentas, aceptar las manipulaciones fotográficas supondría que el judío griego hizo las instantáneas tranquilamente al aire libre, lo cual sería minusvalorar el peligro que padeció, así como obviar la habilidad para sortear los enormes obstáculos que se le presentaron. En definitiva, sería anular su estatuto documental y fotográfico pues en las imágenes originales se constata el *acto fotográfico*, lo cual nos "permite comprender la condición de urgencia en la que fueron arrebatados cuatro fragmentos al infierno de Auschwitz. Desde entonces, esta urgencia también forma parte de la historia." (11) Estas pruebas visuales no dicen toda la verdad sobre la *Shoah*, pero significan unos vestigios, unos jirones de lo que queda de Auschwitz (12). Son imágenes incompletas del horror, aunque son necesarias para nuestro conocimiento constituyen una mirada de la historia por su perseverancia a hacerse visibles.

3. ENTRE LA FALTA DEL CINE Y EL TERRITORIO DE LO IRREPRESENTABLE.

La otra forma de actuación frente a las fotos ha sido vaciar la imagen al considerarlas como simples documentos del horror. En esta línea se encuentran aquellos quie-

10. Didi-Huberman, Georges: Op.cit, pág. 63. La cursiva es del autor.

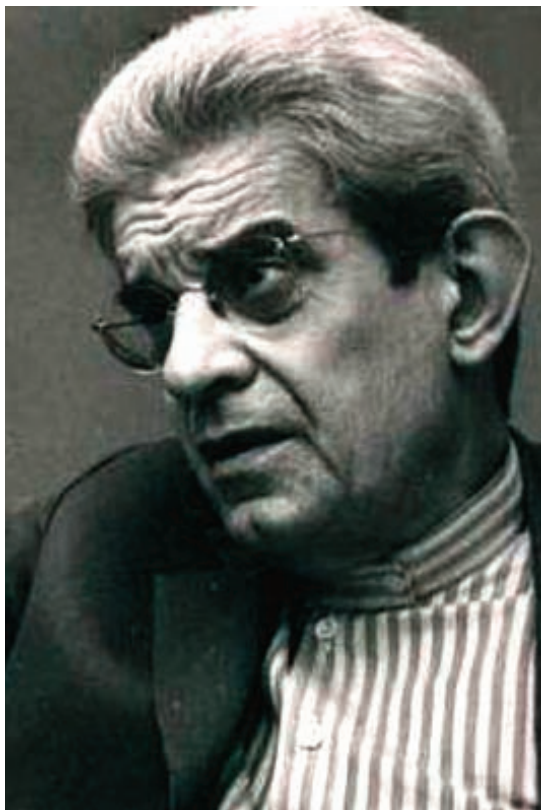
11. Didi-Huberman, Georges: Op.cit, pág. 65.

12. Huberman cita aquí implícitamente la notable aportación filosófica de Agamben, Giorgio: *Lo Que Queda de Auschwitz*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

CARPETA MEMORIA/S DE AUSCHWITZ



George Bataille



Jacques Lacan

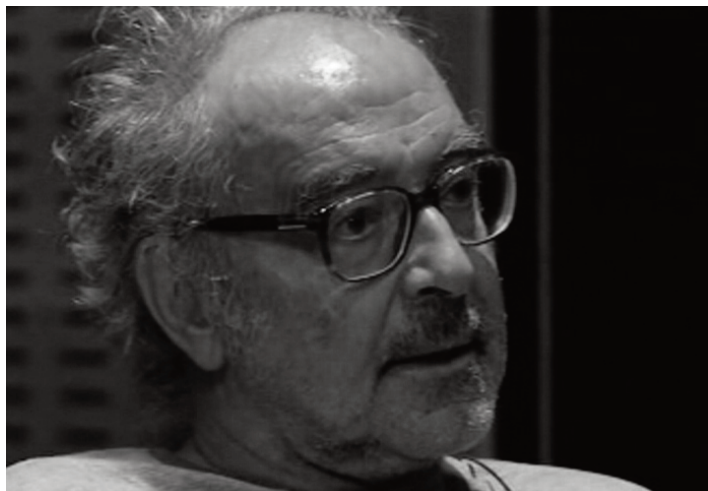
nes no ven el interés manifestado por las cuatro imágenes fotográficas. Consideran que no son más que una especie de *vouyerismo*, de goce del holocausto, e induce al fetichismo, a la ilusión porque “existe una impotencia de la imagen para transmitir *todo lo real*.” (13) Huberman, sin embargo, aclara de inmediato que no son sus intenciones abarcar o crear con esas fotos una *imagen total* de la *Shoah*. Por un lado cuestiona la tesis de Wajcman por querer absolutizar lo real, todo lo real con la intención de hallar esa *imagen total*. En cambio Huberman elige el punto de vista de Bataille y de Lacan para argumentar la imposibilidad de representar lo real dado que sólo puede manifestarse en fragmentos, en objetos parciales. Por otro lado, reitera la naturaleza incompleta de las imágenes con la intención de asumir que éstas forman parte de una realidad histórica pues han supuesto la aprehensión de hecho: un acto de resistencia en Auschwitz en el verano del 44. Se impone la necesidad de querer saber, de entender, sentir y deducir lo que se veía y lo que no se veía. Lo “imaginable” de Auschwitz obliga a pensar de nuevo el relato, la escritura, la memoria, la imagen.

El *pese a todo* al que Huberman alude en sus imágenes una y otra vez a lo largo del ensayo, le sirve para *relativizar* no sólo la singularidad de unas imágenes fotográficas que encarnan una modesta contribución a la llamada de la memoria histórica, sino también para establecer el marco teórico en el cual cabría acotar la imagen en los límites de lo real y lo imaginable: “Por ser una experiencia trágica, lo imaginable requiere su propia contradicción, el acto de imaginar *pese a todo*. Porque los nazis querían que su crimen fuera imaginable, los miembros del *Sonderkommando* de Auschwitz decidieron sacar *pese a todo* esas cuatro fotos del exterminio. Porque la palabra de los testigos desafía nuestra capacidad para imaginar lo que nos cuenta, debemos tratar *pese a todo* de hacer, precisamente, con el fin de entender mejor la palabra del testimonio.” (14)

13. Wajcman, Gerárd: *L' Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998, págs. 47/ *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001. Colección: Mutaciones. Traducción: Irene Agoff. Este ensayo, no obstante, efectúa un brillante y ambicioso recorrido sobre el arte del siglo XX que va del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* o *Cuadrángulo* (1913) de Malevich hasta el primer *ready-made* hecho por Duchamp con la *Rueda de bicicleta* (1913) tamizado por la óptica lacaniana para hallar cuál es el objeto artístico que pudiera definir el pasado siglo. Su punto de llegada, ciertamente radical, es la acotación de una poética del vacío de imagen. Ahí entrarían *Shoah* (1985) de Claude Lanzman y los tres monumentos de Jochen Gerz: *Monumento contra el fascismo* (*Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus*, 1986), *Monumento contra el racismo* (*Mahnmal gegen Rassismus*, 1993) y *Monumento vivo de Biron* (1996).

14. Didi-Huberman, Georges: Op.cit, pág. 100.

CARPETA MEMORIA/S DE AUSCHWITZ



Jean-Luc Godard



Claude Lanzmann

Los dos últimos capítulos del libro enfrentan *Histoire (s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard con el documental de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), para generar una productiva dialéctica en torno a la necesidad moral de hacer ver el horror. Ambos trabajos, completamente opuestos en sus planteamientos estéticos y reflexivos, sirven como una forma de convocar una ética de las imágenes. Godard escoge mostrar el cine en sí mismo, abruma con imágenes y palabras para crear el pensamiento. Afirma, además, que el cine no supo filmar los campos de concentración, faltó totalmente a su deber. Desde ese momento considera que todas las imágenes de nuestra cultura visual no hacen más que remitirnos a esa falta y por ello se interrogan sobre la razón de su fracaso.

La postura de Godard ha sido respondida de forma radical (y muy similar a los criterios de Gerárd Wajcman y Élisabeth Pagnoux) por Claude Lanzmann (15), al considerar que los campos fueron “sobre todo el territorio de lo irrepresentable y que la mostración de cualquier imagen no hace más que atentar contra una realidad extrema de la que la imagen cinematográfica y fotográfica nunca puede dar cuenta de su verdadera dimensión” (16). Esto explica por qué, a lo largo de sus nueve horas (17), ha evitado el recurso de las imágenes de archivo y así privilegiar los testimonios de los supervivientes (víctimas y verdugos) con objeto de apelar al recuerdo y, de este modo, transformarlo en relato vivido. Con ello se obtienen, entre los resquicios de la memoria, imágenes mentales que forjan un vivo testimonio sin tener que pasar por la representación visual (18).

15. En más de una ocasión ha afirmado que si alguien llegara a descubrir las imágenes de una película rodada por los miembros de las SS desde el interior de la cámara de gas, la acabaría destruyendo.

16. Quintana, Ángel: *La Vanguardia*, sección cultural del 26/01/2005.

17. Slavoj Žižek, alude a esta excesiva duración como un alarde de super-ego, pues se pregunta, de manera irónica, si “la película se hizo para que nadie la viera (incluidos aquellos que la elogian)”. Esta importante limitación se vuelve, en verdad, en contra de ese dado a ver sin imágenes. Además, Žižek cuestiona y critica la sacralización del documental al llegar a equipararlo con el carácter intocable del Holocausto. Ver Žižek, Slavoj: *Lacrimae Rerum (Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio)*, Ed. Debate, Barcelona, 2005, pág. 286. Traducción Ramón Vilà Vernis.

CARPETA MEMORIA/S DE AUSCHWITZ



Antígona

A lo largo de los ocho capítulos del denso, erudito y riguroso trabajo de Georges Didi-Huberman, el autor pretende, pues, una ajustada distancia en la mostración de lo visible con el fin de recuperar la conciencia de la barbarie como compromiso ante nuestro tiempo. Un compromiso que sirve para que la memoria pueda ser fuente de conocimiento de la realidad que ha creado el hombre, pero también para combatir lo que impuso contra el régimen nacionalsocialista. “Si algo define, precisamente los regímenes totalitarios es la fractura del recuerdo: la vuelta a los orígenes en busca de una identidad diferenciada y, más aún, excluyente y, sin embargo, la anulación de la conciencia global de lo que acaece en el aquí y ahora. Por ello, incluso el mito, en su atemporalidad universal, nos avisa que no hay nada más terrible que una muerte sin memoria. Como señala Gerárd Wajcman, la prohibición de Creonte de enterrar al hermano y enemigo muerto, en la *Antígona* de Sófocles sanciona que “...su cuerpo será abandonado al sol, al viento y a los perros, dejado sin lugar, sin huellas, sin llantos, sin ruido, sin nombre” (19) y anticipa, bajo la envoltura del mito, la huella mnémica de este siglo” (20). Las cuatro fotografías que analiza y emplea Huberman como base de una reflexión sobre el empirismo visual y los límites de lo

irrepresentable son pues, una prueba fehaciente de tales huellas, pese a todo, pese a tratarse de imágenes jirones, aunque sean deficientes y sean “un simple rectángulo de treinta y cinco milímetros salva(n) el honor de todo lo real.” (21)

18. La última película de Jiri Menzel, *Yo serví al Rey de Inglaterra* (2006), lleva a cabo una operación similar en la secuencia donde resistentes checos han sido capturados por los nazis para ser fusilados contra un paredón. Dichas imágenes será el espectador quien tendrá que completarlas a partir de la sugerencia del montaje. En este caso Menzel, con la pretensión de emplear, en el conjunto del film, un tono demasiado amable retrata al protagonista como un hombre cuyas únicas aspiraciones vitales se centran en ser millonario, aún a costa de transigir con los ideales nacionalsocialistas.

19. Wajcman, Gerárd: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001. Colección: Mutaciones. Traducción: Irene Agoff.

20. Ferrando García, Pablo: *Roma, città aperta* (1945) Roberto Rossellini, Guías para ver y Analizar, Nau Llibres-Octaedro, Valencia-Barcelona, 2006, pág. 132.

21. Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du cinéma*, París, Gallimard-Gaumont, 199, I, pág. 89.



Georges Didi-Huberman